

# Autorschaft als Legitimation

## Der Kurator als Autor und die Inszenierung von Autorschaft in *The Exhibitionist*

---

FELIX VOGEL

### I. TRAUMBERUF KURATOR

Im Sommer 2011 stand im deutschen Feuilleton – im Einzelnen waren das *Die Zeit*, der *Tagesspiegel* und die *Süddeutsche Zeitung* – zu lesen, dass der Kurator zum Traumberuf junger Menschen avanciere und in dieser Rolle gar den DJ abgelöst habe.<sup>1</sup> Diese Feststellung geht einher mit der Institutionalisierung und Akademisierung des Kurators. Allein in Deutschland wurden seit dem Wintersemester 2009/2010 drei Kuratorenstudiengänge etabliert.<sup>2</sup> Außerdem erschienen in den letzten Jahren zahlreiche Monografien über Kuratoren, und in der Kunst-

---

1 Vgl. Tobias Timm, »Die Macht der Geschmacksverstärker«, in: *Die Zeit* vom 05.05.2011, S. 55; Kolja Reichert, »Traumjob Kurator: Stell die Verbindung her«, in: *Tagesspiegel* vom 14.7.2011, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/traumjob-kurator-stell-die-verbindung-her/4395950.html>, Zugriff: 19.09.2013; Jan Füchtjohann, »Curation Nation«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 23.7.2011, S. 13.

2 Im Einzelnen: Masterstudiengang »Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik« der Goethe-Universität und der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Städelschule, Frankfurt a.M.; weiterbildender Studiengang »Kulturen des Kuratorischen« der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig; weiterbildender Studiengang »Kunstkritik & Kuratorisches Wissen«, Universität Bochum. Obwohl die Kuratoren-ausbildung – unterschieden von Museumsstudiengängen – in Frankreich und dem englischen Sprachraum seit den späten 1980er Jahren besteht, muss deren Geschichte erst noch geschrieben werden.

geschichte bildet sich die Erforschung der Ausstellungsgeschichte als Forschungsgebiet heraus; darin nimmt der Kurator oft eine wichtigere Position als der Künstler, das einzelne Werk oder die Ausstellung als umfassendes Gefüge ein. Wenige Jahre zuvor verband man mit dem Berufsbild noch eine »melancholische Gestalt«, <sup>3</sup> die in Museumsdepots arbeitet und unsichtbar hinter den ausgestellten Kunstwerken und Künstlern bleibt. Mit dem nun so beliebt werdenden Kurator ist freilich nicht der klassische Museumskurator (»Kustode«, womöglich tatsächlich eine melancholische Gestalt) gemeint, sondern der independent curator, wie er sich in den späten 1960er Jahren entwickelt hat. Dennoch fällt auf, dass es erst jetzt zu einer starken Diskursivierung und Generierung von Sichtbarkeit kommt.

Im Folgenden geht es nur implizit um diese Phänomene. Auch wird keine Praxeologie des Kurators entwickelt oder seine Professionsgeschichte nachgezeichnet. Stattdessen gilt es zu überlegen, durch welche Mechanismen der Kurator als Autor hervorgebracht wird, welcher Begriff von Autor beansprucht wird und wie das Verständnis des Kurators als Autor diskursiv stabilisiert wird. Damit stehen diejenigen Prozesse im Zentrum, die ein bestimmtes Individuum als Kurator hervorbringen und ihm eine legitime Position innerhalb eines relationalen Gefüges mit anderen Akteuren zuweisen. Daneben wird der Frage nachgegangen, weshalb und auf welche Weise der Kurator damit gleichsam als »Autor« inszeniert wird. Konkret wird dies nach einer einführenden Analyse des Kurators als Autor am Beispiel der Zeitschrift *The Exhibitionist* nachvollzogen.

## II. AUTORSCHAFT ALS AUFGABE

Die traditionelle Aufgabe des Museumskurators bestand in der möglichst vollständigen Unsichtbarkeit, die wiederum die möglichst vollständige Sichtbarkeit des Künstlers und des Kunstwerks garantierte. Von Autorschaft war hier nicht die Rede. <sup>4</sup> Nathalie Heinich und Michael Pollak argumentieren, dass die Tätig-

---

3 Oliver Marchart, »Das kuratorische Subjekt«, in: *Texte zur Kunst* 86 (2012), S. 29.

4 Vgl. zur kuratorischen Autorschaft und zur Geschichte des Kurators als Autor, vor allem anhand des Beispiels Harald Szeemann: Beatrice von Bismarck, »Curating«, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2002, S. 56-59; Dorothee Richter, »Künstlerische und kuratorische Autorschaft«, in: Corina Caduff/Tan Wälchli (Hg.), *Autorschaft in den Künsten: Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste 2008, S. 110-127; Søren Grammel, *Ausstellungsautorschaft: Die Konstruktion der auktorialen Position*

keit des Kurators neuen Typs einerseits durch die von Max Weber oder Talcott Parsons entwickelten Kriterien für die Definition eines Berufs erklärt werden kann. Andererseits sei dieser Beruf auch »reliant on the artistic realm which confers certain characteristic traits upon it.«<sup>5</sup> Eine solche Abhängigkeit von der Sphäre des Künstlerischen und damit einer Behauptung von Autorschaft wird in Daniel Burens Text zur 5. documenta von 1972 deutlich. Buren stellt die Frage nach den Kompetenzen und Zuständigkeiten des Künstlers und des Kurators zu eben jenem Zeitpunkt, in dem der Kurator als Autor sichtbar wird. Dabei geht er von einer klassischen und durch einen Antagonismus gekennzeichneten Rollenaufteilung aus, die nur den Künstler im Zentrum sieht, ihn aber bereits auf der Seite der Verlierer wähnt:

»Immer mehr neigen Ausstellungen dazu, nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen. Im Falle der documenta ist es ein Team unter Harald Szeemann, das ausstellt (die Werke) und sich selbst darstellt (vor der Kritik). [...] Die Ausstellung ist zwar der Ort, wo Kunst als Kunst bestätigt und aufgewertet wird, aber auch vernichtet wird; denn, wenn gestern das Werk sich erst durch das Museum offenbarte, so dient es heute nur noch als schmückendes Teilchen einem Museum, das als Kunstwerk weiterlebt, dessen Schöpfer niemand anderes als der Organisator der Ausstellung ist.«<sup>6</sup>

In der Nachfolge von Marcel Duchamps ready-made bildet sich ein künstlerischer Produktionsbegriff heraus, der sich durch das Auswählen und Ausstellen definieren lässt.<sup>7</sup> Der Künstler löst sich damit einerseits von einem traditionellen Gedanken der künstlerischen Neuschöpfung, um andererseits das vorgefundene

---

des Kurators bei Harald Szeemann, Frankfurt a.M.: Revolver 2005; Boris Groys/Maria Lind/Anton Vidokle, »A Different Name for Communism«, in: Displayer 4 (2012), S. 317-339.

5 Nathalie Heinich/Michael Pollak, »From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing A Singular Position«, in: Reesa Greenberg/Bruce Ferguson/Nairne Sandy (Hg.), Thinking About Exhibitions, London/New York: Routledge 1996, S. 231-250, hier S. 232f.

6 Daniel Buren, »Ausstellung einer Ausstellung«, in: Documenta 5, Ausst.-Kat., Kassel 1972, S. 29.

7 Eine ähnliche Entwicklung findet in der Literatur statt, wenn wir an Autoren wie Ezra Pound denken oder insbesondere auch an Autoren der letzten dreißig Jahre, die Marjorie Perloff auf den Begriff des »unoriginal genius« gebracht hat. Vgl. Marjorie Perloff, Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century, Chicago/London: The University of Chicago Press 2010.

und ausgewählte Material *neu* zu arrangieren: »In ihrer extremsten Manifestation setzt die Avantgarde dem [individuellen Charakter künstlerischer Produktion] nicht etwa das Kollektiv als Subjekt des Schaffens entgegen, sondern die radikale Negation der Kategorie der individuellen Produktion.«<sup>8</sup> Wenn heute allerdings ein Werk im Sinne Duchamps geschaffen wird, denunziert der Künstler »damit keineswegs mehr den Kunstmarkt, sondern fügt sich ihm ein; er destruiert nicht die Vorstellung vom individuellen Schöpfungsfertum, sondern er bestätigt sie«.<sup>9</sup> Die ursprüngliche Negation von künstlerischer Autorschaft avanciert damit selbst zu einer schöpferischen Tätigkeit, und das Verschwinden des Autors in der Moderne wird zu einem wesentlichen Merkmal von Autorschaft.

Eine solche Ablösung von einem klassischen Kunstbegriff verstärkt sich ab den 1960er Jahren mit Konzeptkunst, Institutionskritik und Appropriation Art parallel zum Aufkommen des Kurators. Es entwickeln sich künstlerische Arbeitsweisen, die auf den Kontext und die Institution abzielen, fallweise verlassen Künstler auch das Atelier als Produktionsort arbeiten in situ im Museum. In gewisser Weise wenden Künstler also die Verfahren von (Museums-)Kuratoren an oder jedenfalls Verfahren, die als deren Reflexion verstanden werden können. Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972) ist dafür das vielleicht bekannteste Beispiel: Broodthaers »gründet« ein Museum, das sich durch eine Vielzahl von Objekten – jeweils versehen mit einer Plakette »This is not a work of art« – dem »Adler vom Oligozän bis heute« widmet. Der Künstler tritt als Sammler und Arrangeur auf, der sich musealen Techniken bedient, die allerdings wieder in einer Form der Autorschaft aufgehen.<sup>10</sup>

Daneben wird der Künstler der Nachkriegsmoderne zum »Erfahrungsgestalter«.<sup>11</sup> Er ist also nicht mehr Urheber ästhetischer Objekte, der künstlerische Prozess zielt »nicht auf die Herstellung eines Werks, sondern auf die Auslösung eines Erfahrungsprozesses mittels einer Vorrichtung oder mittels Objekten« ab.<sup>12</sup> Der Betrachter wird damit zum aktiven Teilnehmer des ästhetischen Prozesses. Für Andreas Reckwitz ist diese »Aktivierung des Rezipienten« ein Schlüsselmoment der Kunst der Postmoderne und des Kreativitätsdispositivs, wobei hier der Kurator eine entscheidende Rolle spielt:

---

8 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 70.

9 Ebd., S. 71.

10 Vgl. Susanne König, Marcel Broodthaers. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Berlin: Reimer 2012.

11 Vgl. Oskar Bätschmann, »Der Künstler als Erfahrungsgestalter«, in: Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont 1996, S. 248-281.

12 Ebd., S. 254f.

»Der Kurator sieht sich in seiner Tätigkeit als Arrangeur und intellektueller Kommentator selbst als Künstler, als *exhibition auteur*, und dies hat als Gegenreaktion wiederum eine Übernahme kuratierender Tätigkeiten durch die Künstler hervorgerufen. Der »Künstler-Kurator« [...] ist gewissermaßen ein Künstlersubjekt zweiter Ordnung: Über die künstlerische Anordnung von Material hinaus geht es nun um das Arrangement schon bestehender Kunstwerke und -situationen im dreidimensional musealen wie intellektuellem Raum. Das Ziel ist immer die Herstellung eines räumlichen, atmosphärischen und intellektuellen Zusammenhangs, zu dem auch eine Koordination und kommunikative Vernetzung von Personen, medialen Instanzen und Mäzenen gehört.«<sup>13</sup>

Was aber versteht man unter einer starken kuratorischen Haltung, was unter dem Kurator als Autor? Szeemann gibt nach seiner documenta – übrigens der ersten documenta, in der die Künstler nicht mehr durch ein Gremium ausgewählt wurden – zu Protokoll: »Dennoch war es der bisher umfassendste Versuch, aus einer großen Ausstellung als Resultat vieler Einzelbeiträge so etwas wie das Abbild einer Weltsicht zu machen.«<sup>14</sup> Den Auswahlprozess der Werke beschreibt er folgendermaßen: »eine spontane Entscheidung auf Grund einer Intensität, die ich in dem Werk spüre«<sup>15</sup> und ruft damit den bekannten Topos der Inspiration einer Genie-Ästhetik wach. Die Stichworte »Weltsicht« und »Abbild« geben Aufklärung darüber, was den Kurator als Autor ausmacht. Er übernimmt eine aktive Produzentenrolle, stellt also nicht mehr ein abgeschlossenes Werk aus, sondern tritt sowohl als dessen Co-Produzent wie auch als Mitschöpfer dieses Werk auf. Diese Position hat quasi-künstlerische Attribute. Man könnte es sehr schematisch folgendermaßen fassen: Während der (Museums-)Kurator früher für den »idealen« Kontext eines Werks zu sorgen hatte, schafft das künstlerische Werk heute eine plausible Begründung für eine kuratorische These – ein Thema, eine Verallgemeinerung, eine Klassifikation oder allein eine Kombination und Verschränkung mit anderen Werken, die einen Bedeutungsrahmen vorgeben – und ist im äußersten Fall schlicht deren Illustration.<sup>16</sup> Eine solche »kuratorische

13 Andreas Reckwitz, Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 117.

14 S. Grammel, Ausstellungsautorschaft, S. 39.

15 Willi Bongard, »Die Kunst kehrt zu sich selbst zurück. WELT-Gespräch mit Harald Szeemann, dem Generalsekretär der »documenta 5« in Kassel«, in: Die Welt vom 21.3.1972, nachgedruckt in: Klaus Staeck (Hg.), Befragung der Documenta oder Die Kunst soll schön bleiben, Göttingen: Steidl 1972, S. A 2.8.

16 Anti-thematische Ausstellung oder Ausstellungen »ohne Konzept«, wie dies emphatisch von Carolyn Christov-Bakargiev für ihre documenta (2012) behauptet wurde, rü-

Zurichtung« entspricht natürlich nicht unbedingt der Intention (und bedarf auch nicht der Zustimmung) eines Künstlers. Zwar wird dem Künstler Autorschaft nicht unbedingt abgesprochen, jedoch tritt der Kurator ebenfalls als Autor auf. Ob er gleichrangig, übergeordnet oder untergeordnet ist, entscheidet sich im Einzelfall, wichtig ist allerdings, dass neben dem Künstler überhaupt eine weitere Autorposition entsteht oder behauptet wird. Gemeinsam ist dem Künstler und dem Kurator eine »Potentialitäts-Semantik« und Kreativität als »innerliche Wesensbestimmung [...], die sich im Kunstwerk als authentischer Hervorbringung/Zeugung objektiviert«. <sup>17</sup>

Bekanntermaßen führte Szeemanns auktoriale Position neben dem Statement von Buren – das als Verweigerung dennoch Teil der Ausstellung ist – zu einer ganzen Reihe von Absagen eingeladener Künstler. Aber jeglicher Kampf gegen die Autorität des Kurators – und damit gegen eine übergeordnete Autorposition – war sowohl anlässlich dieser Ausstellung als auch in der darauffolgenden Entwicklung vergebens. Das Modell »Szeemann« wird seither als Beginn des heutigen Verständnis vom Kurator begriffen. Für ihn gilt mithin, was für den Autor und Künstler seit Beginn der Neuzeit galt: Der Eigenname bürgt »für eine ästhetische Qualität, die für moderne Kunstwerke zweierlei beansprucht: Originalität und Innovation«. <sup>18</sup> 1998 wurde die kuratorische Autorschaft in Frankreich sogar rechtlich legitimiert: Ausstellungen gelten als »œuvre d'esprit« und sind damit im französischen Urheberrecht Werken anderer »Autoren« gleichgestellt. <sup>19</sup>

Zudem übernimmt der Kurator in seinem Habitus bestimmte Merkmale des autonomen Künstlers. Exemplarisch steht hierfür Szeemanns Kündigung seiner sicheren – aber bürgerlichen – Arbeitsstelle als Direktor der Kunsthalle Bern und die Gründung der *Agentur für geistige Gastarbeit*. Der *independent curator* vereint nun Merkmale des bohémehaften Künstlers und von einem »Projektorganisator [...] der projektbasierten Polis.« <sup>20</sup> Einen eindrücklichen Fall von inszenierter Autorschaft durch Authentizitätsgesten konnte man 2012 anlässlich

---

cken den Kurator als Autor jedoch stärker in den Vordergrund. Die einzige Legitimation der Ausstellung wird mithin durch den Kurator gewährleistet.

17 Michael Wetzell, »Autor/Künstler«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 480-544.

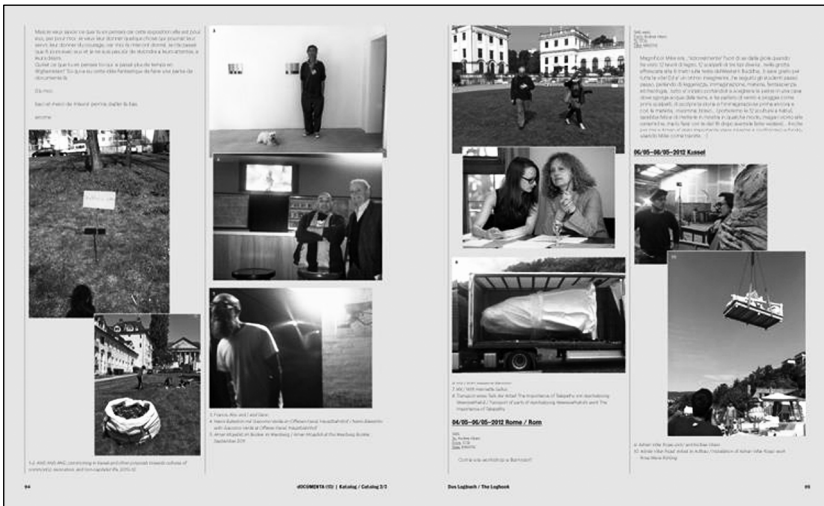
18 Ebd., S. 481.

19 Vgl. Federica Martini/Vittoria Martini, »Questions of Authorship in Biennial Curating«, in: Elena Filipovic/Marieke van Hal/Solveig Østvebø (Hg.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Ostfildern: Hatje Cantz 2010, S. 260-275, hier S. 263.

20 O. Marchart: *Das kuratorische Subjekt*, S. 31.

der 13. documenta erleben. Beispielsweise fehlen Fotos von deren Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev auf kaum einer Seite des *Logbuchs*, einer Art Ausstellungskatalog. Man sieht darin Christov-Bakargiev – meist in verwackelter Smartphonekamera-Ästhetik – bei Atelierbesuchen in freundschaftlicher Atmosphäre mit Künstlern, im Flugzeug, in Besprechungen mit ihrem Team, beim Rundgang mit Bundespräsident Joachim Gauck, mit ihrem Hund usw.

Abbildung 1: Doppelseite des »Logbuch« der 13. Documenta (2012)



© documenta, Kassel

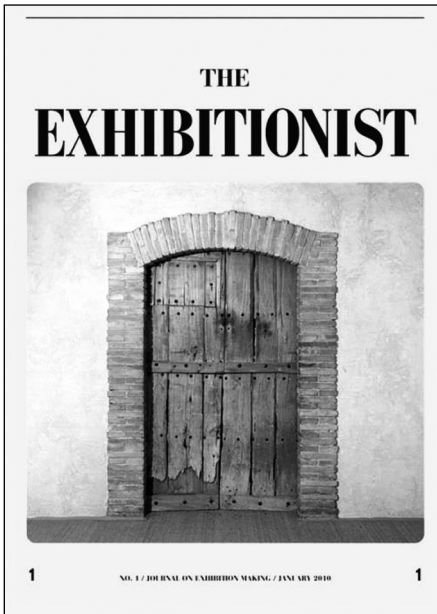
Einerseits wird so Christov-Bakargiev als Gravitationszentrum der Ausstellung inszeniert, andererseits beruht dieses Verständnis auf der generellen Annahme eines Nexus zwischen Werk/Ausstellung und Autor/Kurator. Über solche Inszenierungsmechanismen, die sich bestimmter bereits etablierter Formen bedienen, wird der Kurator als Autor hervorgebracht.

### III. BY CURATORS FOR CURATORS

Anhand der Zeitschrift *The Exhibitionist* wird im Folgenden exemplarisch herausgearbeitet, welches Modell von Autorschaft für den Kurator entwickelt und legitimiert wird. *The Exhibitionist* erscheint seit Frühjahr 2010 halbjährlich in einer Auflage von 3000 Exemplaren und umfasst jeweils einen Umfang von

Abbildung 2: Cover

»The Exhibitionist«, Ausgabe 1 (2010)



© Archive Books, Berlin

etwa sechzig Seiten. Das Blatt gliedert sich – neben Vor- und Nachwort – in die Sektionen »Curator's Favorites«, in der Kuratoren über für sie persönlich wichtige Ausstellungen schreiben, wobei der Ton eher anekdotisch denn analytisch gehalten ist; »Back in the Day« betrifft die Analyse einer historisch wichtigen Ausstellung; in »Assessment« schreiben jeweils vier Autoren über eine historische oder über eine aktuelle Ausstellung; »Typologies« bringt die Untersuchung jeweils eines Ausstellungsformats (zum Beispiel die Einzelausstellung); »Attitude« verschreibt sich verschiedenen Kontroversen im kuratorischen Diskurs, etwa der Ausbildung von Kuratoren, und in »Rear Mirror« schreiben Kuratoren über ihre eigenen Ausstellungen.

Die Zeitschrift behauptet von sich, die erste zu sein, die sich explizit und ausschließlich dem Thema des Kuratierens widmet.<sup>21</sup> Erst seit 2012 wurde das Feld der Zeitschriften, die sich mit dem Kuratieren befassen, um drei weitere ergänzt: Das *Journal of Curatorial Studies* versteht sich als wissenschaftliche Zeitschrift und *Red-Hook* und *Well-Connected* sind Zeitschriften, die innerhalb eines Kuratorenstudiengangs in New York beziehungsweise Leipzig erscheinen. Die Herausgeber,<sup>22</sup> das »Editorial board«<sup>23</sup> und die Autoren von *The Exhibitionist* rekrutieren sich aus dem Who Is Who der internationalen Kuratorenszene. Die Zeitschrift eignet sich daher als Untersuchungsobjekt, denn in ihr und durch sie

21 Vorläufer wie das *Manifesta Journal* (seit 2003) oder *Displayer* (2006-2012) bleiben dabei unerwähnt.

22 Editor: Jens Hoffmann; Senior editor: Chelsea Haines.

23 Carolyn Christov-Bakargiev, Okwui Enwezor, Kate Fowle, Mary Jane Jacob, Constance Lewallen, Maria Lind, Chus Martínez, Jessica Morgan, Julian Myers, Hans Ulrich Obrist, Paul O'Neill, Adriano Pedrosa, Dieter Roelstraete, Dorothea von Hantelmann.



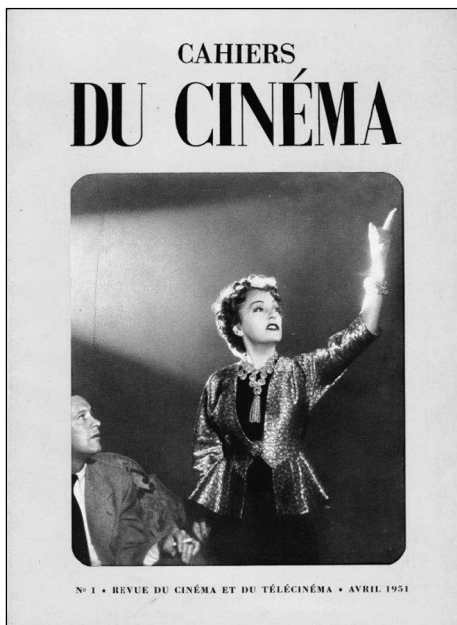
werden nicht nur ein bestimmter Diskurs umfassend abgebildet und etablierte Hierarchien stabilisiert, sondern auch das wiedergegeben, was als erfolgreich und Mainstream gilt.

»*The Exhibitionist* is made by curators for curators.«<sup>24</sup> Damit gleicht das Verständnis vom »Kurator als Autor« nicht nur einer Selbstdarstellung, sondern es wird von der Prämisse ausgegangen, dass die Produktion und Dechiffrierung von Sinn dem sprechenden (Autoren-)Subjekt selbst überlassen werden soll. *The Exhibitionist* knüpft damit an eine im kuratorischen Diskurs gängige Praxis an, für die Hans-Ulrich Obrists aus elf Interviews mit wichtigen Kuratoren bestehenden *A Brief History of Curating* exemplarisch steht.<sup>25</sup> In Obrists Buch wird der Kurator als Autor vorgestellt, denn das Buch handelt weniger von einer Geschichte des Kuratierens, wie der Titel nahelegt, sondern ist viel mehr als eine aus der Ich-

Perspektive erzählte Geschichte von und mit Kuratoren zu verstehen. Der Kurator wird damit zum Hauptakteur des Diskurses über die Ausstellung, und innerhalb ihrer Historiografie ist er Subjekt und Objekt zugleich. Die Form des Interviews und das vermeintlich unmittelbare Sprechen unterstreicht dabei die vermeintliche Authentizität der Aussagen. Solche von Michael Wetzels am Beispiel von Autoren analysierte Authentizitätsgesten, wie etwa das Interview, lassen sich auch auf den Kurator als Autor übertragen:

»Was in ihnen zum Ausdruck kommt, ist nicht die dokumentarische Echtheit eines Sprechens der Dinge an sich oder die materielle Ursprünglichkeit des Zeugnisses, sondern ein

Abbildung 3: Cover »*Cahiers du Cinéma*«, Ausgabe 1 (1951)



© Cahiers du cinéma, Paris

24 Jens Hoffmann, »Overture«, in: *The Exhibitionist* 1 (2010), S. 3-4.

25 Hans-Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zürich: JRP Ringier 2008.

alles verschlingendes Gefühl der Gerechtfertigkeit oder *Autorität*, mit anderen Worten die Geltung einer zum Sinn hinzutretenden und über ihn hinausgehenden *Kraft* [...]»<sup>26</sup>

## IV. POLITIQUE DES AUTEURS

*The Exhibitionist* stellt sich durch seine programmatischen Vor- und Nachworte als auch durch die grafische Gestaltung in eine direkte Tradition der seit 1951 erscheinenden Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* und deren Auteur-Theorie. Damit wählt *The Exhibitionist* eine historische Referenz, deren Telos die Etablierung des Regisseurs als Autor war, und versucht diese in Übertragung auf einen anderen Diskurszusammenhang zu wiederholen.<sup>27</sup>

Mit der grafischen Gestaltung wird nicht nur eine zitathafte Bezugnahme vollzogen, sondern auch die Ausrichtung von *The Exhibitionist* von Anbeginn, schon auf der Oberfläche, mit einer bestimmten Bedeutung angereichert. Denn Drucksachen sind nie nur Speichermedien, die reproduziert und verbreitet werden, sie sind immer zugleich auch »persuasive Gebilde«.<sup>28</sup> Ihre Gestaltung ist nicht nur dekoratives Mittel im Dienste irgendeines Inhalts, sondern sie ermöglicht überhaupt erst eine Lektüre. Wahl des Papiers, Formate, Farben, Linien und

26 Michael Wetzel, »Artefaktualitäten: Zum Verhältnis von Authentizität und Autor-schaft«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 37-54, hier S. 42.

27 Der Vergleich zwischen Kurator und Regisseur ist dabei keineswegs neu, vgl. u.a.: N. Heinich/M. Pollak: *From Museum Curator to Exhibition Auteur*; Boris Groys, »Multiple Authorship«, in: Barbara Vanderlinden/Elena Filipovic (Hg.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2006, S. 93-99; Robert Storr, »Show and Tell«, in: Paola Marincola (Hg.), *Questions of Practice: What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative 2006, S. 14-31. Der Ansatz von Heinich und Pollak beruht auf der Annahme einer Vielzahl von strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Kurator und Regisseur bzw. zwischen Ausstellung und Kino, die hier kurz erwähnt werden sollen: Erzeugung temporärer Kulturprodukte für den Massenvertrieb, kaum Standardisierung, Teamarbeit innerhalb einer bestimmten Hierarchie, ähnlich lange Produktionsdauer, ähnliche Budgets, ähnliche Besucherzahlen, ähnliche Eintrittsgelder, Modi der Rezeption und Ritualisierung (Eröffnungen, Pressevorführungen, Kritik, etc.).

28 Christof Windgätter, »Vom »Blattwerk der Signifikanz« oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung«, in: ders. (Hg.), *Wissen im Druck: Zur Epistemologie der Buchgestaltung*, Wiesbaden: Harrowitz 2010, S. 6-50, hier S. 16.

Typografie müssen als Inszenierung von Autorität verstanden werden, die einerseits Abgrenzungen produziert, andererseits aber auch Einschreibungen in bestimmte Traditionen ermöglicht. Das Gelb der frühen *Cahiers du Cinéma* steht metonymisch für die frühen Jahre und das radikale Programm der Filmzeitschrift, der unbeschriftete schwarz-weiße Einzelkader auf dem Umschlag vermittelt ihr zentrales Anliegen. In *The Exhibitionist* treten an die Stelle der Szenen aus Filmen Abbildungen von bekannten Kunstwerken (Duchamp, Michelangelo, Caravaggio) oder Ausstellungsansichten (der *Crystal Palace* der Londoner Weltausstellung von 1851, *SHE – A Cathedral* von Niki de Saint Phalle und anderen Künstlern von 1966), die allerdings nicht, wie in den *Cahiers du Cinéma*, notwendigerweise in der Ausgabe thematisiert werden.

Jens Hoffmann, der Herausgeber der Zeitschrift, bezieht sich im Editorial der ersten Ausgabe auf die *Cahiers du Cinéma* und begründet damit die direkte Bezugnahme:

»The iconic French journal *Cahiers du cinéma*, especially its early issues, served as our primary inspiration. We were strongly influenced by its radicalism of thought, its critical and sceptical attitude, its excellently written texts, and the way it broke with then-current conventions of thinking and writing about culture. But most importantly, what connects *The Exhibitionist* with *Cahiers du cinéma* is a shared belief in the idea of the author, which applies to exhibition making just as much as it does to filmmaking. The application of the *auteur* theory to curating has been one of the most remarkable developments in our field in recent years, and it finds another level of urgency, intensity, and self-reflection in these pages.«<sup>29</sup>

Um die Berufung auf die *Cahiers du Cinéma* und deren Auteur-Theorie verstehen zu können, muss man sie in ihrem historischen Kontext betrachten.<sup>30</sup> Ge-gründet 1951 von Filmkritikern (André Bazin, François Truffaut und Jean-Luc Godard und anderen), die erst über diese Tätigkeit zum Filmemachen kamen und die Nouvelle Vague begründeten, hatte die Zeitschrift ihr Hauptanliegen darin, Film als eigenständige Kunstform zu etablieren. In den Ausgaben der 1950er Jahre entwickelte sich eine *politique des auteurs*, die man verkürzt auf die Formel bringen kann, dass ein Film ausschließlich auf der Vision des Regisseurs basieren solle, die durch jeden Aspekt des Films durchscheine. Ausgangspunkt für das Autorenverständnis der *Cahiers du Cinéma* war unter anderem auch

29 J. Hoffmann, Overture, Nr. 1, S. 3.

30 Vgl. Emily Bickerton, *A Short History of Cahiers du Cinéma*, London: Verso 2009; Markus Moninger, *Filmkritik in der Krise: Die ›politique des auteurs‹ – Überlegungen zur filmischen Rezeptions- und Wirkungsästhetik*, Tübingen: Narr 1992.

Alexandre Astruc's Idee der *caméra-stylo*. Moninger erwähnt drei zentrale Merkmale der *politique des auteurs*: »die scheinbar formalistische Beschreibungsmethode, der Ansatz zu einer Theorie über die geschichtlichen Wirkungsfunktionen filmischer Schreibweise und die damit zusammenhängenden ethischen Aspekte der Produktions- und Wirkungsästhetik des Films«. <sup>31</sup> Die *politique des auteurs* richtete sich damit gegen die französischen *film de qualité* und setzte sich für die Anerkennung des Regisseurs als Künstlers ein. Einher ging damit die Auseinandersetzung mit Regisseuren wie Alfred Hitchcock oder Howard Hawks, die zwar im Hollywood-System arbeiteten, aber als gestaltende Autoren Anerkennung genossen. Ein weiterer wichtiger Aspekt der Auteur-Theorie ist die Aktivierung des Zuschauers:

»Den Zuschauer aktivieren: Das war das Ziel der ›politique des auteurs‹. Den ›auteur‹ von narrativen und erzähltechnischen Konventionen befreit zu haben: das ist ihre Leistung. Während die ›politique‹ gerade durch die Hervorhebung der individuellen ›écriture‹ das traditionelle Kunstverständnis aufbrechen konnte, während sie den Zuschauer verstärkt als Co-Autor einsetzte, unternahm sie eine Gratwanderung zwischen emanzipatorischen Tendenzen, evasiver Versenkung ins Werk und subjektivistischer Autopsie.« <sup>32</sup>

Die generellen Forderungen der *politique des auteurs* und deren Umsetzung werden verständlich, wenn wir an den Produktionsprozess des damaligen Films denken, in dem der Regisseur gegenüber den anderen Akteuren üblicherweise nur eine unwichtige Rolle einnahm und auch die Filmkritik weniger auf formale und stilistische Merkmal als auf den Inhalt einging.

Die Auteur-Theorie wurde – sowohl innerhalb der *Cahiers du Cinéma* als auch außerhalb – bereits früh und auf unterschiedliche Weise kritisiert. Dabei ging es um die empirische Unmöglichkeit, den Anteil des Regisseurs nachzuweisen oder um die kommerzielle Funktion des Autornamens. Jacques Rivette etwa verlangte 1968 von Regisseuren zu bestreiten, dass Film eine subjektive Kreation sei. <sup>33</sup> Zudem wurde der Autoren-Regisseur durch die Idee der kollektiven Produktion geschwächt, wie dies Jean-Luc Godards Dziga Vertov Group umzusetzen versuchte. Bickerton bemerkt, dass der *auteur* sehr schnell banalisiert wurde:

»Already in 1962, Godard had noted that rather too many were being granted the title; ›inflation threatens‹, he warned – but in the eighties the process was institutionalized. [...]

---

31 M. Moninger, Filmkritik in der Krise, S.12.

32 Ebd., S. 158.

33 E. Bickerton, A Short History, S. 60.

The *auteur* notion – the journal's notion, its real house concept – was bandied about indiscriminately, pinned to every Pierre, Paul, Jacques and found everywhere.«<sup>34</sup>

Während sich die Filmwissenschaft von der Auteur-Theorie vollständig distanziert,<sup>35</sup> überlebt sie lediglich als stark verkürzte Modifikation in der Filmgeschichtsschreibung zur Legitimierung von Biografismen<sup>36</sup> und im werbewirksamen Begriff ›Autorenfilm‹.

Was steht zur Debatte, wenn sich 60 Jahre später *The Exhibitionist* dieselbe Theorie zu eigenen macht und die Positionierung des Regisseurs als Autor auf die des Kurators als Autor überträgt? Zuerst fallen die gänzlich anderen Prämissen auf: Während die *politique des auteurs* der *Cahiers du Cinéma* in den 1950er Jahren tatsächlich als ein emanzipatorischer Akt gelten konnte und eine neue Art von Film ermöglichte, ist der Kurator im Jahr 2010 alles andere als marginalisiert.<sup>37</sup> In *The Exhibitionist* kommt es auch gar nicht zur Formulierung einer neuen Art von Kuratorenschaft. Während sich die Auteur-Theorie also aus einer kritischen Haltung gegenüber dem Status Quo entwickelt, versucht das Modell des Kuratoren-Autoren, ihn zu stabilisieren. Fast kann man von einer strategischen Selbstmarginalisierung, auf deren Grundlage die Verfechtung einer Autoren-Position erst zu rechtfertigen ist, sprechen. Das Cover der dritten Ausgabe zeigt Michelangelos' David, was von Hoffmann im Editorial kommentiert wird:

»Unlike so many artists who depicted David with Goliath's head in his hand, Michelangelo chose to show him in the moment just before the fight. His face is tense, fierce, his eyebrows furrowed, yet his body seems relaxed. Strength and determination balance with

34 Ebd, S. 117.

35 Kaja Silverman, »Lost Objects and Mistaken Subjects: Film Theory's Structural Lack«, in: *Wide Angle* 1/2 (1985), S. 14-29, hier S. 28: »In the wake of auteurism, and in a reaction against its privileging of the individual voice, film theory has been at pains to distinguish cinema's enunciating agency from the figure of the director or scriptwriter. The result has been a much greater emphasis both upon the productive role of the technological and ideological apparatus, and upon the strategies for concealing this apparatus from general view.«

36 Vgl. M. Moninger, *Filmkritik in der Krise*, S. 163.

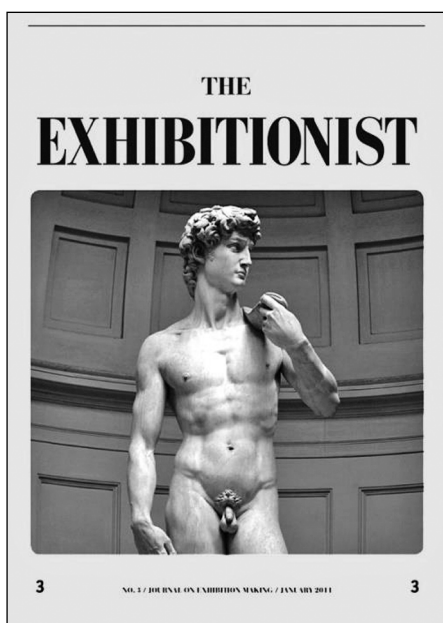
37 Vgl. zur Neubewertung der Position des Autors im Sinne eines Insistierens auf ein Recht auf Autorschaft von bisher Marginalisierten in der Kunst der 1990er Jahre: Stefan Germer, »Kritik des Kanons. Was man von Gespenstern lernen kann«, in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, Köln: Oktagon 1999, S. 56-63, insbes. S. 61-63.

sophistication and elegance – all characteristics that *The Exhibitionist* would like to claim for itself. In our case the struggle is to establish exhibition making as a cultural praxis with its own discourse, to claim curating as creative authorship, to overcome the suspicion and even hostility with which it is sometimes viewed, and to break through the conventions of the medium.«<sup>38</sup>

Wer ist Goliath, wenn *The Exhibitionist* David ist? Die Behauptung einer kritischen Haltung oder gar Radikalität wird dadurch erleichtert, dass im *The Exhibitionist*

Abbildung 4: Cover

»*The Exhibitionist*«, Ausgabe 3 (2011)



© Archive Books, Berlin

lierung einer gegenüber dem Status Quo progressiven Position (sowohl im Sinne der Rezeption als auch der Produktion von Filmen), die Privilegierung des Zuschauers und der Anspruch, erzähltechnische und filmästhetische Konventionen zu überwinden – fehlen in *The Exhibitionist*. Die Bezugnahme auf die Autorentheorie der *Cahiers du Cinéma* muss man also als eine Strategie verstehen, die über das Prinzip der Genealogie funktioniert: Der Kurator als Autor wird in einem ersten Schritt durch die Einschreibung in eine bestimmte Geschichte und

weder ausführlich erklärt wird, was unter ›Autor‹ verstanden wird, noch was es bedeutet, dass Kuratoren zu Autoren werden, oder was die Funktion des Kurators als Autor genau ist. Dabei ist das Wort ›Autor‹ hier kein leerer Signifikant, der schon von sich heraus etwas legitimiert oder durch seine performative Kraft etwas nicht nur benennt, sondern realisiert. Vielmehr wird ein bereits etabliertes Modell von Autorschaft herangezogen, was den Kurator als Autor legitimiert und mit bestimmten Attributen versieht. Inwieweit aber das Autorenmodell der 1950er Jahre zeitgemäß und übertragbar ist, spielt dabei keine Rolle. Eher wird Bedeutung durch die Wiederholung generiert.

Entscheidende Ansätze der politique des auteurs – die Formu-

38 Jens Hoffmann, »Overture«, in: *The Exhibitionist* 3 (2011), S. 3.

durch Analogiebildung, in einem zweiten durch die Übertragung auf einen anderen Diskurszusammenhang legitimiert.

## V. EXHUMIERUNG DES TOTEN AUTORS

Neben der Bezugnahme auf die *Cahiers du Cinéma* entwickelt *The Exhibitionist* einen weiteren Legitimierungsmechanismus, der den Kurator als Autor hervorbringt. Dieser besteht aus einer ins Positive gewendeten Kritik am Autorsubjekt, wie sie insbesondere Michel Foucault und Roland Barthes formulierten. In *The Exhibitionist* wird die poststrukturalistische Theorie der Autorschaft nicht als Rezeptionshaltung für Texte (oder für Kunst), sondern als *modus operandi* des Kurators als Autor (miss-)verstanden. Hoffmann formuliert dies in der ersten Ausgabe folgendermaßen:

»Roland Barthes famously formulated a rejection of the [auteur] theory in his 1967 essay ›The Death of the Author‹, arguing against the belief that the author is the unifying and sole creative source of the meaning and value of a work of art. Michel Foucault in his 1969 essay ›What Is an Author?‹ proposed another redefinition of authorship as ›a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses.‹ In recognition of the set of operations and frameworks for the production and circulation of meaning that Foucault was keen to foreground, we concur that the curatorial process is indeed a selection process, an act of choosing from a number of possibilities, an imposition of order within a field of multiple (and multiplying) artistic concerns. A curator's role is precisely to limit, exclude, and create meaning using existing signs, codes, and materials.«<sup>39</sup>

Foucault geht es in *Was ist ein Autor?* nicht um die Kategorie des Autors in essentiellem Sinn, sondern um die spezifische Funktion, die sie in unterschiedlichen historischen Kontexten einnimmt. Obwohl er sich zu Beginn seines Texts kritisch, wenn auch stillschweigend auf Roland Barthes' *Tod des Autors* bezieht und sogar behauptet, die darin vorgetragenen Ideen seien dem 19. Jahrhundert verhaftet, werden bei Hoffmann beide Texte in einem Atemzug genannt, wodurch Foucaults Text die Behauptung vom Tod des Autors untergeschoben wird. Im Gegensatz zu Barthes geht es Foucault aber eigentlich um eine Beschreibung der Funktion und des Ortes des Autors in einer bestimmten Ordnung als Wertvorstellung, die historisch gedacht werden muss, nicht um das völlige Verschwinden des Autors.

---

39 J. Hoffmann, *Overture*, Nr. 1, S. 3.

Foucault analysiert bestimmte Autorfunktionen, insbesondere die Idee eines »vernünftigen Wesen[s] [...], das man als Autor bezeichnet«<sup>40</sup> und des Autors als »Diskursivitätsbegründer«.<sup>41</sup> Er will damit andere, mit der Konzentration auf das Autorsubjekt konkurrierende Möglichkeiten der Textexegese etablieren. Beide Funktionen würden sich auch für die Untersuchung des Kurators als Autor eignen. Hoffmann stellt jedoch diese Analyse auf den Kopf: Was bei Foucault eine Rezeptionshaltung gegenüber Texten betrifft, wird bei ihm zum *modus operandi* des Autors. Foucault demaskiert den Autor als ideologisches Produkt, als

»ein bestimmtes funktionelles Prinzip, durch das man in unserer Kultur begrenzt, ausschließt, selektiert; kurz, das Prinzip, durch das man der freien Zirkulation, der freien Manipulation, der freien Komposition, Dekomposition und Rekombination der Fiktion Fesseln anlegt.«<sup>42</sup>

Bei Hoffmann dient nun »begrenzen, ausschließen, selektieren« als Beschreibung kuratorischer Autorschaft statt als Kritik an interpretatorischen Praktiken. Zwar kann man mit diesen Tätigkeiten durchaus die Arbeitsweise eines Kurators beschreiben, doch betrifft das nicht Foucaults Kritik am Autorsubjekt als Zentrum der Interpretation. Die Tätigkeit des Auswählens ist, wie eingangs erwähnt wurde, zentral für einen künstlerischen Produktionsbegriff seit Duchamp und damit in Kategorien der Autorschaft fassbar. Ein solcher Begriff von Produktion als Rezeption lässt sich auch in Barthes' *Tod des Autors* finden, wenn er vom Text als einem »vieldimensionalen Raum« spricht, »in dem sich verschiedene Schreibweisen [*écritures*], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.«<sup>43</sup>

Die Kritik wird also nicht abgewendet oder für obsolet erklärt, indem Gründe dagegen aufgeführt werden,<sup>44</sup> vielmehr wird sie affirmativ umgepolt, wodurch

---

40 Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in: ders., *Dits et Ecrits: Schriften in vier Bänden*, Bd. I, 1954-1969, hg. von Daniel Defert/François Ewald, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 1003-1041, hier S. 1017.

41 Ebd., S. 1022.

42 Ebd., S. 1030.

43 Roland Barthes, »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193, hier S. 190.

44 Vgl. Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999; Sean Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1992.



der Autor als wichtigste Instanz – oder um mit Foucault zu sprechen, als die »unendliche Quelle von Bedeutung«<sup>45</sup> – wieder zum Leben erweckt wird. Man könnte behaupten, dass der Kurator als Autor durch Hoffmanns eigenwilligen Lektüre der Autorthorie gegen Kritik immunisiert wird, indem das, was Foucault als Autorfunktion in Bezug auf die Herstellung von Bedeutung eines Textes – nicht auf die Herstellung des Textes selbst – beschreibt, als Produktionsweise des Kurators als Autors ins Positive gewendet wird. Das eigentliche Problem von Foucaults Analyse wird stillschweigend übergangen.

## VI. AUTORSCHAFT, ANACHRONISTISCH

Interessanterweise tritt der Kurator als Autor just in den Jahren auf den Plan, in denen auch der *Tod des Autors* ausgerufen wird. Es kann auch kein Zufall sein, dass Barthes' Text zuerst in einer der avanciertesten Kunstzeitschriften, dem *Aspen Magazine*, erschien; einem Publikationsprojekt, das man selbst als ein kuratorisches betrachten muss, indem es darin zu einer Neuverhandlung der Rollen Künstler, Kurator und Rezipient kam.<sup>46</sup> Aber selbst wenn man mit Hoffmann davon ausgeht, dass die Rolle des »toten Autors« nun vom Kurator übernommen wird, ändert das nichts an der Autorfunktion und der Frage nach der Bedeutungsproduktion.

*The Exhibitionist* versucht nicht zu beschreiben, was unter Autorschaft verstanden wird oder was die spezifischen Eigenschaften des Kurators als Autor sind. In Wahrheit vertritt die Zeitschrift einen anachronistisch zu nennenden Schöpfer-Gedanken: »In other words, the exhibition mirrors the subjectivity of the individual curator, just as each artwork mirrors the subjectivity of the artist who made it, and the Nouvelle Vague films mirrored the subjectivity of their directors.«<sup>47</sup> Hoffmann nimmt hier zwei anachronistische Subjektmodelle – das Künstlergenie und den Regisseur der Nouvelle Vague – als Ausgangspunkt, um die Subjektivität des Kurators ins Zentrum der Bedeutung einer Ausstellung zu stellen. Der Kurator als Autor definiert sich also nicht über eine genuin eigene Tätigkeit oder einen neuen Subjektentwurf, sondern beglaubigt seine Autorität durch die Übernahme bereits etablierter, aber längst überkommener Subjektformen. Das in *The Exhibitionist* geförderte Subjektmodell folgt insgesamt einer

45 M. Foucault, Was ist ein Autor?, S. 1030.

46 Vgl. zum *Aspen Magazine*: Gwen Allen, Artists' Magazines: An Alternative Space for Art, Cambridge, Mass.: MIT Press 2011, S. 43-67.

47 J. Hoffmann: Overture, Nr. 3, S. 3.

reaktionäre Konzeption: Auf struktureller Ebene bedient es sich eines bereits etablierten Modells anstelle eines progressiven Subjektentwurfs, und dieses etablierte Modell beruht auf der Vorstellung des längst überkommenen Modells des Autors als Genie.

Foucault bezeichnet als die Bannung der »Gefahr, durch die die Fiktion unsere Welt bedroht«, die Festigung der Autorfunktion: »Der Autor macht eine Begrenzung ihrer krebsartig wuchernden Ausbreitung möglich, die bedrohlich für die Bedeutung einer Welt ist, in der man nicht allein mit seinen Ressourcen und Reichtümern ökonomisch verfährt, sondern auch mit seinen eigenen Diskursen und ihren Bedeutungen.«<sup>48</sup> Wenn eine Ausstellung die Subjektivität eines Kurators widerspiegelt, dessen geniale Individualität als einziger Garant für die Autonomie eines Werks, das die Ausstellung darstellt, gilt, dann wird eben diese von Foucault angegriffene Schutzbehauptung vollzogen. Eben dies hat sich *The Exhibitionist* zur Aufgabe gemacht.

## VII. POLITIK DER AUTORSCHAFT

In der dritten Ausgabe des *Exhibitionist* liefert die Peking Kuratorin Carol Yinghua Lu unter dem Titel »The Curator as Artist« anlässlich einer Besprechung der 8. Gwangju Biennale eine Apologie des Autoren-Kurators, personifiziert durch Massimiliano Gioni. Lu nimmt auf das Nachwort der vorhergehenden Ausgabe Bezug, in der Hoffmann kritisch über eine Reihe von Leserbriefen spricht, die ihrerseits die starke Positionierung des Kurators – fast ausschließlich allerdings als eine Position vis-à-vis dem Künstler – angegriffen hatten.<sup>49</sup> Im Anschluss an Hoffmann versucht Lu, das Autorensujet in der Gwangju Biennale zu identifizieren. Sie verweist auf eine vom Künstler nicht autorisierte, durch Gioni rekonstruierte Installation Mike Kelleys aus dem Jahr 1992 und auf Gionis Präsenz als Kurator, die sich beispielsweise in den zu einer bestimmten Lesart des Werks anleitenden Wandtexten zeige. Sicherlich kann man über die Frage der Rekonstruktion von nicht mehr vorhandenen Werken streiten, und auch die Erzwingung einer bestimmten Bedeutung ist fragwürdig. Problematischer ist aber folgende Aussage:

»By giving each artwork in his show a clear and definite reading and context steered toward his intent, Gioni made his mark on these works, making them communicate his

---

48 M. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1029.

49 Vgl. Jens Hoffmann, »Endnote«, in: *The Exhibitionist* 2 (2010), S. 61.

own understanding of the complex relationship images carry within human life, representation, interaction, documentation, memory, evidence of existence, and life even after disappearance and death.

Gioni's curatorial style can seem imposing, almost dictatorial. Its emergence and visibility in the art world echoes a certain wider political temperament arising following the world's disillusion with neo-liberalism in the wake of the current economic crisis. People have realized that absolute economic and political freedom is perhaps not the ultimate answer to the world's problems, and that elements of intervention, control, and mediation administered from a higher level are necessary to maintain order and prosperity on this planet. These ideas can be applied to the arts and to reality at large, and Gioni acts on just such a principle.«<sup>50</sup>

Wenn hier mit dem Kurator als Autor und dem damit korrespondierenden Modell der Ausstellung die Einschränkung politischer Freiheit gerechtfertigt und sogar der Begriff »diktatorisch« positiv bewertet wird, zeigt sich sowohl in praktischer Hinsicht als auch in Bezug auf die Produktion von Bedeutung, wie problematisch die Idee des Autors als zentrale und einzige Instanz ist. Es ist daher nur folgerichtig, eine solche Konzeption des Autors und deren Konsequenzen als Autoritarismus zu bezeichnen.<sup>51</sup>

Wie könnte aber eine Auseinandersetzung mit dem Kurator als Autor aussehen? Weshalb ist es in der Literaturwissenschaft üblich, den Autor vom Erzähler zu trennen, während dieselbe naheliegende Unterscheidung für das Medium Ausstellung nicht gemacht wird? Eine solche Auseinandersetzung hätte Foucaults Analyse der Autorfunktion ernst zu nehmen und damit den Kurator zwar als Autor zu behandeln, jedoch nicht ohne ihn innerhalb seines funktionalen und diskursprägenden Zusammenhangs zu verorten. Foucault beginnt und schließt *Was ist ein Autor?* mit einem Zitat Samuel Becketts:

50 Carol Yinghua Lu, »The Curator as Artist«, in: *The Exhibitionist* 3 (2011), S. 27-28, hier S. 28.

51 Einem solchen Entwurf entgegengesetzt ist Oliver Marcharts politisch progressive Idee der »kuratorischen Funktion« bzw. des »organischen Kurators«. Dieser an Antonio Gramscis »organischen Intellektuellen« angelehnte Begriff bezieht sich zwar nicht auf die Problematik von kuratorischer Autorschaft, beschreibt den Kurator aber als jemanden, der Gegen-Hegemonie produzieren kann/soll. Vgl. Oliver Marchart, »Die kuratorische Funktion – Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?«, in: Marianne Eigenheer u.a. (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt a.M.: Revolver 2007, S. 172-179.

»Was liegt daran wer spricht?« In dieser Gleichgültigkeit zeigt sich das vielleicht grundlegendste ethische Prinzip zeitgenössischen Schreibens. Die Auslöschung des Autors ist für die Literaturkritik seitdem zu einem gängigen Thema geworden. Das Wesentliche besteht indes nicht darin, ein weiteres Mal sein Verschwinden zu konstatieren; es gilt vielmehr, als zugleich gleichgültige und zwingende – Leerstelle die Orte ausfindig zu machen, an denen seine Funktion ausgeübt wird.«<sup>52</sup>

»Man hörte nicht länger die so lange wiederholten Fragen ›Wer hat wirklich gesprochen? Ist das auch er und kein anderer? Mit welcher Glaubwürdigkeit, welcher Originalität? Und was hat er aus seinem tiefsten Inneren in seinem Diskurs ausgedrückt?« Dafür würde man andere hören: ›Welches sind die Existenzweisen dieses Diskurses? Von wo aus wurde er gehalten, wie kann er zirkulieren und wer kann ihn sich aneignen? Welches sind die Plätze, die für verschiedene Subjekte vorgesehen sind? Wer kann diese verschiedenen Subjekt-Funktionen ausfüllen?« Und hinter all diesen Fragen würde man kaum mehr als das Geräusch einer Gleichgültigkeit vernehmen: ›Was liegt daran wer spricht?«<sup>53</sup>

Gleichgültigkeit bedeutet nicht Desinteresse und auch nicht Bedeutungslosigkeit. Gemeint ist damit aber, und das ist entscheidend, die Verschiebung der Frage nach der Bedeutungsproduktion vom Subjekt des Autors hin zu Orten, an denen er als Autor funktioniert. In Übertragung auf den Kurator erfordert das erhöhte Aufmerksamkeit für die Relationalität der Ausstellung, also auf das Gefüge verschiedener Akteure und Dinge, die Aufschluss über die Funktion und Position des Kurators geben können. Die Kategorie ›Autor‹ ist in Bezug auf Ausstellungen und den kuratorischen Diskurs nicht abzuschaffen. Vielmehr muss dessen Funktion – auch dessen ethische Funktion – im Zentrum der Auseinandersetzung stehen.

---

52 M. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1003.

53 Ebd., S. 1030f.